ENTRE O ERUDITO E O POPULAR: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS NA FORMAÇÃO DA MÚSICA URBANA BRASILEIRA

BETWEEN ERUDITE AND THE POPULAR: APPROACHES AND DETACHMENTS IN THE FORMATION OF BRAZILIAN URBAN MUSIC

Luciana Fernandes Rosa
Universidade de São Paulo
lfrosa1@gmail.com

Silvia Maria Pires Cabrera Berg
Universidade de São Paulo
silviaberg@usp.br

Resumo

Este artigo discute a classificação dos gêneros formadores da música urbana brasileira nas categorias de música popular e erudita, desde meados do século XVII até início do século XX. Os conceitos e distinções analisados por Didier Francfort e outros autores serão aqui exemplificados nos processos de construção e desenvolvimento dos gêneros musicais formadores da música brasileira, bem como os mecanismos de apropriação e transferência de gêneros entre o universo erudito e o popular. Os gêneros analisados são a modinha, pertencente ao período colonial, e as danças europeias e gêneros executados pelas bandas de corporação no período joanino, como a polca e o *schottisch*, assim como seus compositores e suas influências musicais diversas, que culminaram em estilos musicais híbridos. O artigo também demonstra como o esnobismo influenciou a aceitação de compositores brasileiros pelas classes dominantes de suas épocas, e o efeito que esta rejeição provocou nos compositores e no julgamento de suas obras.

Palavras-chave: música brasileira; choro; erudito e popular; música popular; música urbana.

Abstract

This article discusses the classification of the genres that compose Brazilian urban music in the categories of popular and erudite music, since the middle of the 17th century until the beginning of the 20th century. The concepts and distinctions analyzed by Didier Francfort and other authors will be exemplified here in the processes of construction and development of the musical genres that compose the Brazilian music, as well as the mechanisms of appropriation and transference of genres between erudite and popular universes. The genres analyzed are the modinha, pertaining to the colonial period, and the European dances and genres performed by the bands of corporation in the Johannine period, such as the polka and the schottisch, as well as their composers and their diverse musical influences, which culminated in hybrid musical styles. The article also shows how snobbery influenced the acceptance of Brazilian composers by the dominant classes of their times, and the effect that this rejection had on the composers and on the judgment of their works.

Keywords: Brazilian music; choro; erudite and popular; popular music; urban music.

Introdução

A música circulante nos meios de consumo na atualidade possui uma grande divisão categórica: música erudita e música popular. Não sendo objetivo deste artigo discutir a origem desta divisão, tampouco a adequação dos termos erudito e popular, é fato que a distinção ocorre nas lojas de disco, nas *playlists* da internet, nos eventos acadêmicos e nos cursos universitários. À música erudita se propõem outras denominações, como música de concerto, também utilizada largamente, em detrimento do inadequado uso do termo música clássica, uma vez que se refere ao conjunto de obras e compositores pertencentes a um período específico na história da música ocidental, não se aplicando, por conseguinte, às músicas de outros períodos. Entende-se por música erudita a música culta, composta para formações orquestrais, corais ou camerísticas, fazendo uso da partitura para registro e execução e

comumente executada em teatros, igrejas e salas apropriadas para este fim. Em termos de consumo e produção, a música erudita historicamente sempre esteve relaciona à elite.

Por outro lado, a chamada música popular no Brasil hoje engloba distintos gêneros, como os contemporâneos funk, rap, hip hop, rock nacional, axé, pagode, sertanejo e forró, para citar alguns. Retrocedendo algumas décadas, vimos a canção brasileira dos compositores e intérpretes da Era do Rádio, o choro e o samba, a música das orquestras de rádio e *jazz bands*, entre outros gêneros, como pertencentes à esta categoria. Nas décadas de 1960 e 1970 temos ainda a bossa-nova e a própria MPB, sigla da Música Popular Brasileira, referindo-se a uma categoria ampla de gêneros populares cantados, surgida principalmente com o advento dos festivais televisionados a partir 1960 (SEVERIANO, 2013).

O que se observa é que a distinção entre música popular e erudita não é capaz de categorizar gêneros tão díspares entre si, tampouco a própria evolução da música dentro de um mesmo estilo ou autor. Discorreremos neste artigo sobre como esta diferenciação ocorreu na formação e no desenvolvimento dos gêneros musicais urbanos no Brasil e sobre os casos em que erudito e popular são classificações excludentes e limitadoras, além do caráter de esnobismo presente nas classificações desses gêneros no Brasil.

A modinha

A modinha foi um gênero muito comum em meados do século XVIII no Brasil e em Portugal, tendo sido seu maior expoente o mestiço Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), filho de um português e de uma escrava alforriada. Por volta de 1770 Caldas Barbosa vai a Portugal para estudar, lá permanecendo até sua morte. Não há consenso entre os estudiosos da área sobre a origem da modinha ser portuguesa ou brasileira, sobretudo em virtude da escassez de documentação que possa comprovar sua procedência. Paulo Castagna (2003), apoiado principalmente nos estudos de Manuel Morais (2000), acredita que não é possível afirmar que Caldas Barbosa, além de autor das letras de modinhas reconhecidamente suas, tenha sido o autor das melodias, uma vez que as coletâneas de modinhas encontradas em Portugal, onde

o mestiço viveu e se celebrizou, não continham autoria nas melodias. Manuel Veiga (1998) concorda com Castagna, após analisar vários trabalhos sobre a modinha, de autoria de Mozart de Araújo, Baptista Siqueira, Gerard Béhague, Robert Stevenson, Frederico de Freitas e Gerhard Doderer. O pesquisador José Ramos Tinhorão, no entanto, acredita que Caldas Barbosa foi o introdutor do gênero em Portugal. Tinhorão baseia-se em vários documentos históricos para sua afirmação, como no fato de ter encontrado letras de cantigas de Caldas Barbosa com alusão à sua atividade de poeta improvisador e cantor na colônia, por exemplo, o seguinte verso: "Já na silvestre América eu cantava" (TINHORÃO 2004, p. 43). O pesquisador também cita depoimentos de outros contemporâneos de Caldas Barbosa, como Bocage, que se referia a ele como "o Cantarino Caldas" (Ibidem, p. 69), ou a crítica do aristocrata Antônio Ribeiro do Santos, quando diz textualmente: "eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a *variedade dos motivos que toma para seus cantos, o pico e a graça dos estribilhos e ritornelos com que os remata* (apud TINHORÃO, 2004, p. 73, grifo nosso). Tinhorão também traz para a discussão os depoimentos do folclorista Silvio Romero, que encontrou muitas cantigas de Caldas Barbosa sendo entoadas por pessoas simples no interior do Brasil, e cita Mozart de Araújo (1963), que aponta que, na transcrição das melodias de Caldas Barbosa, elas podem ter sofrido um processo de transformação e descaracterização, como observa neste trecho:

> O exíguo material brasileiro que ilustra alguns livros de viagem ou que aparece no Jornal de Modinhas (editado em Lisboa entre 1792 e 1795), é por assim dizer, um material de segunda mão, algo deformado pelos acompanhamentos "clássicos" dos mestres contrapontistas de então, ou já transfigurado pelo artificialismo das versões eruditas que este material sofreu, ao ser transcrito pelo pentagrama. (ARAÚJO, 1963 apud TINHORÃO, 2013 p. 23)

O pesquisador observa a história de outro mulato brasileiro, Joaquim Manuel, cujas modinhas foram transcritas pelo músico austríaco Sigismund von Neukomm, discípulo de Haydn, que perpetuou, sob sua ótica, a obra do brasileiro, harmonizando e transcrevendo as melodias segundo sua escuta, por volta de 1816 (TINHORÃO, 2004, p. 75).

Intencionalmente ou não, as nuances da composição e interpretação nativas do cantador brasileiro certamente passaram pelas mãos de um músico estrangeiro letrado, que as transcreveu segundo seus parâmetros e sua formação musical e cultural. Processo semelhante pode ter de fato acontecido com Caldas Barbosa, que, segundo Tinhorão (loc. cit.), "não sendo capaz de registrar suas melodias tal como as cantava e acompanhava, [acabava por] ficar sujeito aos azares da transmissão oral, ou à mediação de músicos da escola, responsáveis por arranjos desfiguradores do estilo popular".

Edison Lima (2010), embora não afirme como Tinhorão a origem brasileira da modinha, acredita que esta hipótese é bem plausível. Lima cita em seu trabalho um trecho do viajante inglês William Beckford, também relatado no livro de Araújo, que descreve uma cena testemunhada pelo inglês em Lisboa: "duas jovens muito elegantes, as quais acompanhadas pelo seu mestre de canto, um frade baixo e quadrado, de olhos verdes, cantavam modinhas brasileiras" (ARAÚJO, 1963 apud Ibidem, p. 30). Outro fator que contribui para a ideia sustentada por Araújo e Tinhorão é a presença de elementos de síncopa, célula de origem afro-latina, encontrados nos álbuns de modinhas e lundus atribuídos a Caldas Barbosa, no manuscrito *Modinhas do Brasil* (BÉHAGUE, 1968) e no códice *Muzica escolhida da Viola de Lereno* (BARBOSA, 2003).

Neste processo de expropriação do gênero da colônia para a sede em Portugal observa-se um mecanismo dicotômico na recepção da modinha de Caldas Barbosa, entoada por um mestiço, porém aceita pela elite da corte lisboeta, até mesmo pela própria D. Maria I, que admirava aquele tipo de música diferente da que se ouvia em Portugal. No entanto, alguns setores da aristocracia portuguesa foram refratários ao sucesso de Caldas Barbosa e à sua influência naquela sociedade, por considerarem sua música cheia de arroubos românticos – uma influência ruim à juventude portuguesa. Severiano relata um trecho de um escrito do doutor Antônio Ribeiro dos Santos:

> Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação [...] do que este trovador de Vênus e Cupido: a talufaria do amor, a meiguice do Brasil e em geral a moleza americana, que faz o caráter das suas trovas, respiram

> os ares voluptuosos de Pafus e Cítara, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das damas (SANTOS apud SEVERIANO, 2013, p. 15.).

Por esta citação nota-se a declaração carregada de esnobismo do referido escritor, dadas as condições do compositor a que se refere, um mestiço de origem modesta, proveniente da colônia, declaração essa possivelmente muito influenciada pelo sucesso de Caldas Barbosa na alta sociedade portuguesa. No depoimento percebe-se também a natureza da crítica, relacionada ao caráter de sentimentos mundanos, "voluptuosos", sempre relacionados à música e dança feita pelos negros no Brasil, e que também encontraram no país a resistência da nossa aristocracia a aceitar estes ritmos vindos de camadas populares. Esta desqualificação da música popular relacionada à condição e ao comportamento de classes populares não é privilégio da realidade brasileira. Francfort (2014) exemplifica este tipo de pensamento através de uma citação de Roger Pouivet (2003):

> Os critérios de pertinência à Grande Arte são positivos: a complexidade formal, a precisão expressiva, o valor moral. Os critérios de pertinência às artes menores são negativos: a simplicidade formal, a sentimentalidade, a vulgaridade (POUIVET, 2003 apud FRANCFORT, 2014, p. 12).

Ainda assim, as críticas não foram fortes o suficiente para impedir o crescimento da popularidade do gênero, tendo despertado o interesse de compositores eruditos portugueses, "que passaram a tratá-lo de forma requintada, sob nítida influência da música operística italiana" (SEVERIANO, 2013, p. 17*).* Assim, a modinha retornou ao Brasil com a vinda da família real em 1808, com um caráter mais elaborado, já influenciada pelas árias portuguesas.

A música culta que se fazia no Brasil antes da chegada da família real estava basicamente restrita ao ambiente sacro. Havia poucos compositores eruditos na época, sendo os mais conhecidos o Padre José Maurício Nunes Garcia (1786-1830), Francisco Manoel da Silva, autor do Hino Nacional Brasileiro, Manoel Pimenta Chaves, um oboísta que afinava

pianos, Domingos da Rocha Mussurunga (1807-1856), soteropolitano, e Damião Barbosa (1778-1856). Apesar de compositores de músicas sacras ou de concerto, todos também compuseram algumas modinhas e lundus, como a conhecida "Beijo a mão que me condena", do Pe. José Maurício, ou "Confissões de uma senhora", de Francisco Manuel da Silva (Ibidem, p. 19). Praticamente todos os compositores de modinhas também fizeram lundus, um outro gênero vindo da África e praticado por negros no Brasil. Assim como a modinha, o lundu passou por um processo de elitização e começou a ser composto por músicos de formação acadêmica, quando ficou conhecido como lundu de salão (Ibidem, p. 20).

As danças europeias de salão e a música urbana popular

Com a chegada da família real em 1808 no Brasil, o panorama musical e social passa por transformações profundas que irão surtir efeitos também nas práticas musicais e culturais como um todo, principalmente no Rio de Janeiro, que se tornou capital do Império. Junto com a corte vieram muitos membros da aristocracia portuguesa, inclusive músicos, e houve a necessidade de continuar as práticas musicais de Lisboa e suas influências europeias na nova sede do Império. O Rio de Janeiro passou por um processo de crescimento e desenvolvimento intenso neste período e ganhou diversas instituições culturais, advindas dessa demanda de novos aristocratas. Em 1813 foi construído o Real Teatro São João, que abrigava espetáculos de ópera, um dos gêneros prediletos de D. João VI (MONTEIRO, 2010, p. 89). A música instrumental e os novos gêneros de dança, em voga na Europa, foram ganhando espaço nas composições e nas salas de concerto cariocas. Dentre as primeiras danças introduzidas no Brasil pela corte estão a valsa, que alcançou grande notoriedade, e a quadrilha, de origem francesa, que foi incorporada pelos compositores brasileiros (SEVERIANO, 2013, p. 24). Posteriormente, em meados do século XIX chegaram outros gêneros dançantes europeus, como a polca, a mazurca, o *schottisch*, a habanera e o tango. Se por um lado estes gêneros dançantes eram executados nos salões de bailes para a elite, por outro lado a música que se ouvia nas ruas e nas festas religiosas, executadas nos coretos, e por bandas militares e conjuntos de negros e mestiços era uma mistura de gêneros populares como a modinha, o batuque e o lundu, entre outros.

Com o adensamento da população no Rio de Janeiro, uma nova camada social oriunda do declínio da mineração e da industrialização crescente nas capitais deu origem à primeira classe de músicos urbanos de que se tem notícia: os músicos barbeiros (TINHORÃO, 1998, p. 155). O barbeiro – profissão urbana que incorporou diversos negros alforriados e mestiços –, ao possibilitar tempo livre aos seus profissionais, viabilizou aos que a exerciam uma intensa atividade musical. Vale lembrar que as fazendas possuíam grupos musicais formados por escravos para entreter os senhores, então muitos desses novos profissionais já traziam a formação musical daquele tempo. Tinhorão observa que era comum os negros das cidades trabalharem cantando, surgindo até um tipo de canto de trabalho característico dos negros carregadores de piano (Ibidem, p. 158). Estes barbeiros eram muito solicitados nas festividades populares, sobretudo nos espaços públicos como portas de igrejas e coretos. Monteiro (2010, p. 109) constata que neste Rio de Janeiro joanino conviviam três tipos de etnias – a tropical e autóctone, advinda dos índios remanescentes; a negra africana, oriunda do intenso tráfico de escravos, e a última branca, cristã e europeia – e que, embora cada qual tivesse seus espaços de atuação definidos, existiam ocasiões e espaços onde havia troca e articulação entre estes grupos. Há um relato de Debret no ensaio de Monteiro sobre um cortejo observado na rua, onde havia:

> "imbróglio de estilo e harmonia", resultante de uma inexplicável e indecisa mistura de "alamandas (sic), lundus, gavotas, recordações de baile, militarmente entrecortadas pela trombeta da retaguarda que domina tudo com uma marcha cadenciada (DEBRET, 1978 apud MONTEIRO, 2010, p. 114).

Francfort (2014) também observou este fenômeno, o qual denomina contratransferência, que seria a incorporação de temáticas eruditas ao repertório popular, como ele exemplifica:

> O pianista de jazz Uri Caine adaptou as sinfonias de Mahler fazendo aparecer seus elementos constitutivos, por exemplo, suas características de música *kletzmer*. O movimento de ida-e-volta das transferências musicais

> proporciona resultados surpreendentes: as fanfarras da Sicília ou de Corfou inventam uma música bem próxima daquela de Verdi para acompanhar as procissões de Semana Santa (Ibidem, p. 19).

Outra formação musical surgida com a vinda da família real foi a banda militar. As bandas tornaram-se corporações muito bem organizadas e com alta qualidade técnica, e logo surgiram bandas civis em fábricas e colégios. Estas organizações também foram responsáveis pela popularização e pelo abrasileiramento do repertório das danças europeias como a polca, a valsa, o s*chottisch*, a mazurca e a quadrilha. Apresentavam-se em coretos e traziam para a população mais simples o repertório orquestral que se executava nos salões de baile, mesclando estes gêneros mais dançantes ao repertório de marchas e dobrados. Como observou o pesquisador Tinhorão,

> ia ser, aliás, da forma característica com que essas bandas executavam principalmente as polcas influenciadas pelo lundu, que iria marcar o som tão próprio para os movimentos de corpo dos dançarinos dos bailes de pobres, ao que tudo indica chamados de *maxixes* (TINHORÃO, 1998, p. 185, grifo do autor).

Aqui também se estabelece um paralelo com o que Francfort (2014) observa ter acontecido na Europa, onde as bandas militares e a rede orfeônica conservam possibilidades de conhecimento das árias de ópera para um vasto público popular: na Itália, onde trabalhadores frequentam os teatros líricos; e na Inglaterra, onde mineiros tocavam arranjos de Haendel nas fanfarras. Segundo o autor, na Europa as linhas de demarcação da música de concerto e popular acontecem também através da demarcação física: "os parques de diversão e os cabarés ou as salas de concerto onde um ritual preciso se estabelece" (Ibidem, p. 8).

O compositor Anacleto de Medeiros (1866-1907) foi um dos maiores expoentes da formação musical brasileira. Nascido na ilha de Paquetá (RJ), filho de um médico e de uma escrava liberta, começou a estudar música aos nove anos na escola interna da Companhia de Menores do Arsenal de Guerra, na cidade do Rio de Janeiro, ali permanecendo até os

dezoito anos, quando integra a banda da instituição, regida por Antônio dos Santos Bocot. Em busca de um ensino musical mais sólido, se matricula no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, onde foi colega de Francisco Braga. Aprende a tocar diversos instrumentos de sopro, porém, para sobreviver, neste período começa trabalhar na Tipografia Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, quando passa a frequentar as rodas de choro da cidade e também a compor. Pouco depois é convidado para assumir a direção do maior e mais duradouro núcleo de formação de instrumentistas já criado no Brasil: A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (TINHORÃO, 1998, p. 184).

Anacleto passou a compor músicas para o repertório de banda, como marchas e dobrados, estes com forte inspiração na opereta, o que comprova a ligação do compositor com Henrique Alves de Mesquita, outro importante nome da composição e que se consagrou neste gênero. Além do repertório marcial, Anacleto compôs muitas polcas consagradas, belíssimas valsas e *schottisches,* gênero no qual alcançou maestria. O contato e a vivência com os chorões cariocas e sua formação erudita proporcionaram as condições ideais para que o músico se desenvolvesse de maneira única na composição dos gêneros iniciais de nossa música, unindo influências da música das ruas e do conhecimento acadêmico adquirido (DINIZ, 2007). Radamés Gnattali (1906-1988), importante músico e arranjador brasileiro, o considerava, ao lado de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Pixinguinha, um dos pilares da música nacional.

Uma das obras mais conhecidas de Anacleto, o *schottisch* Iara, composto em 1896, percorreu um interessante processo de transformação, apropriação e transferência (FRANCFORT, 2014). Sua formação original era puramente instrumental, escrita para um conjunto de sopros, tendo sido um dos primeiros registros fonográficos no país, em 1907, pela Banda da Casa Edison. Alguns anos depois ganhou letra de Catulo da Paixão Cearense, com o nome de *Rasga o coração*, sendo gravada por Mário Pinheiro em 1910. Posteriormente a canção ficou famosa na voz de Vicente Celestino, em um arranjo de 1952, de marcada influência operística, com emissão vocal sugestiva, como era uso entre os cantores populares da época, emprego de orquestra de cordas e ritmo pontuado, diferente da marcação binária de colcheias e semicolcheias do *schottisch* original. Na década de 1920, Villa-Lobos utiliza a melodia do *schottisch* no seu

Choros nº 10 – Rasga o coração, com o tempo alargado, inserindo-a dentre uma orquestração vigorosa, que inclui um coro cantando sílabas de inspiração indígena e um solo atonal de trompete simultâneo à melodia, em uma combinação interessante e caótica de gêneros e estilos[1]. Uma mesma música percorreu três momentos distintos na música brasileira, absorvendo as influências estilísticas de cada época, se transformando e ganhando novas características, porém sem perder sua essência.

A polca, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga

A polca foi outro exemplo da apropriação de um gênero europeu de salão para o ambiente popular. Dança em compasso binário vinda da Boêmia por volta de 1830, fez muito sucesso na Europa, tendo chegado ao Brasil por volta de 1845. A dança se consolidou na música brasileira, tendo sido incorporada por diversos compositores e à qual se atribui, junto com o lundu, o nascimento do choro como linguagem. Interessante notar no livro de Alexandre Gonçalves Pinto (1870-1940), carteiro e músico amador, autor do mais antigo registro que se tem notícia sobre o choro, como polca é descrita:

> A polca foi, e continuará a ser o ABC dos dançarinos. Qualquer que seja a modalidade de dança que os modernistas ou futuristas possam inventar, tem forçosamente que cair no passo da polca, tem que obedecer à sua cadência do mesmo modo que nenhuma palavra se forma sem recorrer às letras do abecedário. É possível que nos classifiquem de passadistas, mas se "O Choro"[2] não passa de uma recordação do passado, não devemos permitir que os ilusionistas trucidem as tradições, esqueçam o que é puramente brasileiro e mistifiquem o que é nosso, com as bambochatas[3] que, repassadas da velha Europa cansada e carcomida, venham para a cidade Maravilhosa a título de... novidade. A polca cadenciada e chorosa ao som de uma flauta, fosse o flautista o Viriato, o Callado, o Rangel, ou seja o Pixinguinha, o João de Deus ou o Benedito Lacerda;

1 Para observar a diferença de arranjo e interpretação da música, ver *Iara* em 1907 pela Banda da Casa Edison (IARA..., 2011); *Rasga o coração* por Vicente Celestino (VICENTE..., 2011); e *Choros nº 10* (VILLA-LOBOS..., 2010).
2 "O Choro" refere-se ao título do livro deste autor, de onde é extraído este trecho.
3 Festa marcada por excessos; orgia.

> [...] foi, é e continuará a ser a alma da dança brasileira, com todo seu esplendor de melodia e sua beleza de música buliçosa, atraente e às vezes convidativa aos repuxos do maxixe... sim, do maxixe, essa modalidade somente nossa e hoje oficializada nos grandes centros norte-americanos, onde foi resolvida a questão do *fox* e outras danças. A polca, a brasileiríssima polca, ainda é a delícia dos namorados, dos apaixonados ou a aproximação de dançarinos arrufados. Quantas vezes dois entes queridos se querem, mas se acham separados, aproveitam a cadência de uma polca para os segredinhos da pacificação. A polca, com toda a sua beleza, com todos os requisitos de elegância e com todas as tentações que sua execução provoca, jamais poderá desaparecer de nossos salões e nossas salinhas, como um preito de homenagem aos nossos bisavós e como um respeito às nossas tradições. (PINTO, 2014, p. 123-124).

O longo (porém necessário) trecho transcreve o verbete do livro sobre a polca. Pinto, popularmente conhecido como Animal, escreve seu livro em linguagem poética, com imprecisões gramaticais (utilizo aqui a terceira edição revisada), relatando os chorões e os choros, termo utilizado para as reuniões e festas dos músicos do período compreendido entre 1870 e 1936, porém sem registros de datas de nascimento e morte. O livro está escrito em forma de verbetes de chorões deste período e tem relatos de festas e outras situações curiosas, além de alguns verbetes sobre os gêneros musicais, como a quadrilha, a modinha e a polca.

Pela descrição de Pinto, que abarcou um período considerável da formação dos gêneros musicais, a polca já havia se consolidado como gênero tipicamente brasileiro. O "Animal" frequentou inúmeros encontros de choro durante toda a sua vida, e nos verbetes de seu livro há vários relatos onde aparece o termo polca, não havendo ainda naquela época o estabelecimento do choro como um gênero ou linguagem. Os choros eram as reuniões onde tocavam os chorões, e normalmente os gêneros que aparecem listados no livro como executados nestes encontros são a polca, a modinha, o lundu e o *schottisch*. O trecho explicita o temor do autor diante da perspectiva das influências externas que ameaçavam a música brasileira e da importância da permanência da polca neste cenário. Dos flautistas que ele cita os primeiros são da geração anterior, e os seguintes contemporâneos ao tempo em que o livro foi escrito, e demonstram a

permanência e consolidação da polca enquanto gênero genuinamente brasileiro, segundo o autor. Ao final, Pinto diz que a polca "jamais poderá desaparecer de nossos salões e nossas salinhas", configurando a onipresença do gênero, fosse nos salões, os bailes frequentados pela elite, ou nas salinhas, as casas das pessoas simples onde ocorriam os choros, frequentados pelos funcionários públicos e empregados urbanos, como o próprio Animal e outros descritos em seu livro.

O processo de absorção da polca como um gênero dançante de elite para uma música composta para as camadas mais populares e apreciada por estas ocorreu junto com a enxurrada de pianos que tomou conta da cidade do Rio de Janeiro por volta de 1850. Francfort (2014) relatou o processo de democratização do piano na Europa como apropriação doméstica de um repertório erudito. Um processo semelhante ocorreu no Brasil envolvendo os pianos, que significavam uma aproximação da elite selvagem e escravagista de um Brasil colonial com os hábitos da classe europeia. Ter um piano era símbolo de status e de civilização. A polca foi o gênero que mais se popularizou no país, tendo surgido uma geração de compositores que, sobre este gênero, obtiveram enorme sucesso e fizeram suas carreiras, como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, pianistas, e Joaquim Callado, flautista. No entanto, com a democratização e apropriação doméstica, a polca também ganhou notoriedade entre os grupos e compositores das camadas mais populares, pulverizando-se assim por todos os extratos sociais. Segundo Machado (2010, p. 122-123),

> Como vemos, a polca será o *medium* cultural (na sua origem latina, o que está no centro, que concilia opostos, mediador) da sociedade do Segundo Império: é tocando polca que os pianeiros, nome pejorativo para músicos de pouca formação musical e muito balanço, circularão pelos salões da elite; é pra ouvir polcas que essa mesma elite irá aos pequenos teatros pra assistir operetas e revistas; serão as mesmas polcas que as sinhazinhas tocarão ao piano, na privacidade de seus lares, e os conjuntos de pau-e-corda (flauta, violão e cavaquinho)[4] tocarão, com um balanço um pouco diferente, nas festas populares da Cidade Nova (bairro popular construído sob o aterro do canal do mangue).

4 A formação inicial dos grupos de choro descritos no livro de Pinto (2014).

Com o processo de popularização da polca, ocorreu o mesmo fenômeno que Francfort (2014, p.10) observa ter passado com a popularização da música erudita, quando diz que "o sucesso realmente popular das obras inscritas no grande repertório clássico contribui para desqualificá-las". A polca foi perdendo o *status* de música de elite para virar um gênero popular, o que corrobora o pensamento do autor quando diz:

> a revalorização ou de desvalorização de obras musicais ou de práticas musicais permite pensar que a mesma música, de acordo com os contextos, pode ser classificada sem problema como uma obra de música erudita ou como uma obra comercial largamente difundida [...] a oposição entre música popular e música erudita diz respeito mais às utilizações da música do que às suas qualidades intrínsecas. A mesma música pode, de acordo com as circunstâncias, ser classificada diferentemente. A fronteira entre gêneros musicais aparece bem como produto de uma construção (Ibidem, p. 7-11).

No caso da polca e de como ocorreu sua apropriação pelas camadas mais populares no Brasil, fica evidente este tipo de oposição, inclusive no que concerne ao comportamento, à conduta e expectativa de seus próprios compositores. Analisemos o caso de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Chiquinha Gonzaga foi uma pioneira em vários sentidos. Divorciada no Rio de Janeiro no século XIX, precisou trabalhar como pianista para seu sustento, numa época em que mulheres divorciadas e que trabalhavam fora não eram consideradas pessoas honradas pela sociedade. Lutando contra tudo e contra todos conseguiu se estabelecer como compositora e pianista, atuando no teatro de revista e dando aulas de piano. Integrou o grupo Choro Carioca, de Joaquim Callado, o primeiro grupo de choro que alcançou notoriedade no Rio de Janeiro. Foi republicana, abolicionista e a primeira musicista que lutou pelos direitos autorais. Ficou célebre pela composição de polcas, sobretudo pela sua atuação no teatro de revista, que alcançou notoriedade na vida cultural do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX. Diniz (2009) observa que a música popular àquela época era destinada às camadas intermediárias da população, uma vez que os negros ainda não tinham acesso ao entretenimento e a aristocracia frequentava e consumia a música dos salões (Ibidem, p. 130).

Ernesto Nazareth, apesar de sua origem humilde e também de ter se destacado musicalmente na composição de polcas inicialmente, sempre almejou a carreira de compositor erudito. Tentou obter apoio do imperador para se aperfeiçoar na Europa e não conseguiu. Trabalhou como pianista demonstrador, em lojas que vendiam partituras, e tocando no cinema mudo. Prosperou como músico nos salões da aristocracia, tocando suas polcas e os clássicos do repertório romântico de salão comuns na época. Veio a consolidar seu estilo composicional em um segundo momento, como compositor de tangos brasileiros e valsas.

Nazareth tinha um estilo muito característico de compor com forte influência de matrizes africanas, como a presença constante de síncopa. A junção destes traços com o discurso musical proveniente dos gêneros europeus imprimia um caráter único à musica de Nazareth. O compositor Darius Milhaud admirava-o por sua genialidade em unir essas influências em sua música, conforme atesta em um artigo de 1920 (MILHAUD, 1920, p. 61, apud NORONHA, 2010, p. 605). No entanto, o que poderia ser considerado um fator positivo na construção de uma identidade musical nacional, que afirmasse o caminho do país em busca de ser uma nação independente, era visto pela aristocracia carioca como marcas de "seu passado dependente, escravocrata e bárbaro" das quais o país queria se livrar (MACHADO, 2010 p. 128).

O autor observa três situações na vida de Nazareth que demonstram tanto seu conflito como compositor de gêneros considerados populares como a resistência da alta sociedade carioca em o aceitar. A primeira dessas situações foi quando grupos de elite protestaram contra a inclusão de tangos de Nazaré em um concerto de alunos do Instituto Nacional de Música, em 1922, com obras de compositores brasileiros. A segunda situação foi relatada por Francisco Mignone, por ocasião da visita do pianista e compositor Arthur Rubinstein ao Brasil, que queria ouvir os tangos de Nazareth, porém este insistiu em tocar Chopin, para frustração do compositor. E por último, o famoso episódio da crise nervosa que Nazareth teve em 1930 após um concerto de Guiomar Novaes, saindo do teatro em prantos e lamentando-se por não ter ido estudar na Europa e se tornado um pianista da estirpe de Guiomar Novaes (Ibidem, p. 130).

Sobre as trajetórias dos dois compositores, Diniz (2009) cita o musicólogo Andrade Muricy (1895-1984), que escreve:

> Chiquinha Gonzaga e Nazareth foram naturezas muito diferentes, mas que se completam. Chiquinha Gonzaga é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção sem êxito. Esse filho do povo, nascido no morro carioca, procedia de modo mais indireto para chegar ao público. Chiquinha Gonzaga, descendente de estirpe ilustre, tomou direto contato com a massa, sem esforço, como por impulso natural. Nazareth nem sequer escrevia danças para serem dançadas. A sua síntese admirável da dança urbana carioca, do choro, da seresta, é de caráter eminentemente artístico e concertístico. Não gostava de tocar suas valsas, os seus tangos, as suas polcas "para dançar". Isso o humilhava... Queria ser "ouvido" e se não lhe davam atenção, parava. Chiquinha Gonzaga estava inteiramente à vontade no terreno da música popular. Não visava, como Nazareth, a artística elevada. Era como um simples instrumento sensível, através do qual a alma carioca exprimia o melhor do seu sentimento (MURICY, 1943 apud DINIZ, 2009, p. 130).

Esta passagem remonta à ideia de Bernard Lahire, lembrado no texto de Francfort (2014), quando demonstra que o autor "propõe um novo tipo de oposição nos 'comportamentos face às obras': de um lado, o que revela uma 'cultura quente' (as músicas de dançar, as festas nas quais o público intervém...), de outro, a 'cultura fria' que apela para a contemplação contida e silenciosa (LAHIRE, 2004, p. 72-76 apud FRANCFORT, 2014, p. 13)". Este conceito exemplifica bem o ideal de compositor de Nazareth, um homem simples que absorveu em sua obra os elementos musicais presentes no paradigma cultural de uma época em que os estilos e influências musicais se mesclavam, mas, devido à não aceitação dessa tendência por parte das elites, e por uma ambição própria em fazer um tipo de música que ele considerava mais elevada, não conseguiu se conciliar com sua genialidade e viveu em conflito com sua trajetória e arte.

Virgínia Bessa (2010, p. 26) lembra que a música popular no início do século XX passou a ocupar lugares de entretenimento público como cafés, teatros e cinemas, onde não havia lugar para a dança, como outrora nos bailes nas casas de pessoas – ou os "choros", no sentido de festa – como descritos por Pinto (2014). Bessa também levanta a questão de a música popular ter passado pelo fenômeno que o crítico

argentino Diego Fischerman (2004) chama de “efeito Beethoven”, o qual seria, segundo as palavras da autora,

> a contaminação da música popular por um tipo de escuta e de valoração estética oriundos da chamada “música culta”. Esta se caracterizaria pela busca da abstração, pelo cultivo da música pura, desvinculada tanto da palavra (texto poético), como do corpo (dança/ritual) (BESSA, 2010, p. 57).

Pode-se deduzir que Nazareth tenha absorvido, por necessidade de aceitação própria e da alta sociedade, o esnobismo que sempre acompanhou os círculos de produção e consumo de música erudita, ainda mais acentuados em um país que tentava se afirmar como nação independente e civilizada no início do século XX. Também é aceitável supor que ele tenha sucumbido ao “efeito Beethoven” observado por Fischerman (2004). A contraposição entre as posturas de Chiquinha Gonzaga – “descendente de estirpe ilustre tomou direto contato com a massa, sem esforço, como por impulso natural” – e de Nazareth – “este filho do povo, nascido no morro carioca, procedia de modo mais indireto para chegar ao público” e que “não gostava de tocar suas valsas, os seus tangos, as suas polcas ‘para dançar’. Isso o humilhava… Queria ser ‘ouvido’ e se não lhe davam atenção, parava” (MURICY, 1943 apud DINIZ, 2009, op. cit.) – vem ao encontro da prerrogativa de Rouvillois (2008 apud CASTRO, 2012, p. 2), quando aponta:

> A verdadeira aristocracia, aquela que não precisa provar nada, dispensa cruelmente a seriedade com relação a seus próprios valores, crendo-se acima da fidelidade ao que garante sua nobreza e podendo mesmo achar muito “chique” esse desprezo declarado: é bem mais original não se comportar conforme àquilo que seu status ou sua posição possa sugerir… O esnobe, o falso nobre, ao contrário, não pode se permitir isso: eis porque ele é por vezes mais fiel ao verdadeiro espírito da velha nobreza.

Nazareth veio postumamente a se tornar um “clássico” da música brasileira, alcançando renome internacional, reconhecido como “o grande sistematizador da música popular urbana ‘genuinamente’

brasileira" (MACHADO, 2010, p. 128), ao lado de Chiquinha Gonzaga. Sua obra entrou para o repertório de concerto internacional para piano, interpretada e gravada por grandes pianistas como Arthur Moreira Lima e a Dominique Cornil, entre outros. Não pôde colher em vida os louros do reconhecimento de seu legado, vítima de um sistema de subjugação artística que perdura até os dias de hoje e distingue manifestações artísticas em categorizações inúteis, que só contribuem para um abismo cada vez maior entre a arte e o público.

Conclusão

Como vimos, em um considerável período na formação da música brasileira as distinções entre a música erudita, feita pela e para a elite, e a música popular, pertencente ao povo, foram por diversas vezes diluídas por processos que acarretaram o livre trânsito dos gêneros de um universo e outro. Na época colonial, a música feita por um mestiço vindo de uma colônia portuguesa, com versos considerados inapropriados pela elite portuguesa, não obstante a rejeição e crítica sofridas, alcançou sucesso na corte. Porém, a própria polêmica que circunda a origem da modinha está relacionada à questão da capacidade de Caldas Barbosa de compor melodias. O fato de o mestiço não ser conhecedor de música escrita, portanto incapaz de deixar registros em partituras de suas modinhas, caso tenha sido o compositor, é um indício do filtro do estrangeiro e do erudito sobre o compositor do povo, ligado à tradição oral. Ainda há muitas investigações e estudos futuros no intuito de esclarecer essa questão, no entanto, a história nos mostra que a escrita perpetua valores e crenças, e a oralidade está condenada ao esquecimento e à subestimação por acadêmicos e povos mais desenvolvidos.

No Brasil, devido às questões levantadas ao longo do texto, percebemos o quanto os trânsitos entre a música considerada erudita e a popular proporcionaram o desenvolvimento musical no país como um todo. A consolidação da polca, uma dança europeia absorvida e transformada pelos compositores na virada do século XIX para o século XX, dando origem posteriormente ao choro, é um sintoma e um exemplo de como as trocas e absorções foram frutíferas para o enriquecimento da música brasileira. No entanto, a diferenciação entre erudito e popular persistiu e ainda persiste até os dias atuais, ocasionando ao longo da

história problemas para compositores e discrepâncias na aceitação e no desenvolvimento de estilos nacionais.

Estes processos também foram influenciados pela indústria fonográfica, pelo fenômeno da globalização e pela massificação da música de consumo, e atualmente são afetados diretamente pelas plataformas digitais. A música de concerto vem perdendo público em nível mundial e sofre uma crise cuja solução parece apontar para a aproximação de um repertório que se identifique mais com o público jovem e as camadas populares. Podemos observar muitas orquestras, inclusive no Brasil, com o exemplo da Sinfônica Municipal em São Paulo, buscando esta alternativa, em um esforço de gerar mais público. Há que se refletir sobre como estes caminhos podem definir os rumos de compositores e composições, e sobre quais os mecanismos possíveis para que a indústria cultural deixe de agir como reprodutora de padrões arraigados e excludentes.

Referências

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu do século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Muzica escolhida da Viola de Lereno (1799)*. Lisboa: Estar, 2003.

BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss. 1595 / 1596: Two Eighteenth- Century Anonymous Collections of Modinhas. *Anuario*, Lisboa, v. 4, p. 44-81, 1968.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha*: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.

CASTAGNA, Paulo. *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Unesp, 2003. (Apostila do curso História da Música Brasileira). Disponível em: <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2018.

CASTRO, Marcos Câmara. Música erudita e esnobismo: contribuição para uma etnografia das práticas contemporâneas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012. João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2012. p. 1341-1348. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/1010561/mod_resource/content/0/PREENCHIDO_Template_para_trabalhos_escritos_XXII_Congresso_Anppom.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2018.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*: uma história de vida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven*: complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós, 2004.

FRANCFORT, Didier. *Músicas populares e músicas eruditas*: uma distinção inoperante? Tradução de Marcos Câmara de Castro. Tradução de: La musique savante manque à notre désir (Rimbaud, Illuminations). [S.l]: [s.n.], 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2BGfyVV>. Acesso em: 18 jul. 2018.

IARA (Rasga o coração) – Banda da Casa Edison (1907). 2'40". *Leonardo Thurler*. YouTube, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k-DJrbGACWA>. Acesso em: 18 jul. 2018.

LIMA, Edilson Vicente. A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos. 2010. 247 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias T. (Orgs.). *História* e música *no Brasil.* São Paulo: Alameda, 2010. p. 119-160,

MONTEIRO, Maurício. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX**.** In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias T. (Orgs.). *História e música no Brasil.* São Paulo: Alameda, 2010. p. 79-116.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. Darius Milhaud e o Brasil. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Simpom 2010. p. 598-607. Disponível em: <www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2746/2058>. Acesso em: 18 jul. 2018.

PINTO, Alexandre G. *O Choro*: reminiscências dos Chorões antigos. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

POUIVET, Roger. *L'Oeuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*: un essai d'ontologie de l'art de masse. Bruxelles: La Lettre Volée, 2003.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa*: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004.

______. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

______. *Pequena história da música popular*: segundo seus gênero. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Austin, v. 19, n. 1, p. 47-91, 1998. Disponível em: <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Veiga-Modinha-LAMR.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2018.

VICENTE Celestino – Rasga o coração. 2'46". *Helio Francisco*. YouTube, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tg2T01oTjGk>. Acesso em: 18 jul. 2018.

VILLA-LOBOS – Choros n° 10 "Rasga o coração. 2'19". *Daian Tai*. YouTube, 2010. Disponível em: <http://youtu.be/7UnVmG-DDhY?t=2m17s>. Acesso em: 18 jul. 2018.

Sobre as autoras

Luciana Fernandes Rosa é bacharel em violoncelo e licenciada em música pela Universidade de São Paulo e mestre em violoncelo pela Louisiana State University (EUA). Tocou em diversas orquestras no Brasil e EUA. Tem importante atuação na música popular, tendo colaborado com expressivos artistas e grupos no país. Recebeu menção honrosa como compositora no 25º Programa Nascente da USP. Lecionou em importantes projetos sociais como Instituto Baccarelli, SESC e Guri. É professora certificada pelo Método Suzuki. Apresentou trabalhos acadêmicos e ministrou oficinas no México, em Cuba e em várias universidades brasileiras. Realiza doutoramento na Escola de Comunicações e Artes da USP na área de Educação Musical, com pesquisa sobre o ensino do choro.

Silvia Maria Pires Cabrera Berg, compositora e regente paulistana, é bacharel em composição pela ECA-USP, pós-graduada na Universidade de Oslo e doutora pela Universidade de Copenhague. Atualmente é docente do Departamento de Música da FFLCRP-USP, coordenadora do Lapecipem, do arquivo Edmar Ferretti e do Intercâmbio Acadêmico Internacional com o Bornekorakademiet (Dinamarca), e membro do NAP-Cipem do Departamento de Música da FFCLRP. Fundou a Oficina Experimental do Departamento de Música da mesma faculdade, grupo de câmera de excelência que abraça alunos de todos os anos da graduação e ex-alunos, e é dedicado à pesquisa e performance vocal e instrumental, sendo sua diretora e regente desde a fundação.

Recebido em: 06/04/2018

Aprovado em: 10/07/2018